

## Η «μεταμυθοπλασία» ως ερμηνευτικό εργαλείο στο έργο του S. Rushdie *Ο Χαρούν και η Θάλασσα των Ιστοριών*

Βασιλική Βασιλούδη

### Διερεύνηση του όρου «μεταμυθοπλασία»

Για όσους δεν γνωρίζουν το έργο αυτό του Salman Rushdie που απευθύνεται σε παιδιά θα ήταν χρήσιμο να αναφέρουμε ότι πρόκειται για την ιστορία του μικρού Χαρούν, ο οποίος είναι γιος του περίφημου παραμυθά Ρασίντ Χαλιφά, που με τα παραμύθια του μαγεύει τον κόσμο. Κάποια μέρα η μητέρα του Χαρούν, η Σοράγια, τους εγκαταλείπει, γιατί έχει βαρεθεί τις ιστορίες που επινοεί ο Ρασίντ, με αποτέλεσμα ο τελευταίος να στερηθεί προσωρινά-για όσο διάστημα διαρκεί η ιστορία-το ταλέντο του να αφηγείται. Έτσι, ο Χαρούν, θεωρώντας και τον εαυτό του υπεύθυνο γι' αυτήν την απώλεια, ξεκινά ένα ταξίδι προς το άγνωστο, με σκοπό να θεραπεύσει τον πατέρα του. Στο ταξίδι αυτό θα συναντήσει ξωτικά, πριγκίπισσες και ένα σωρό άλλες παραμυθένιες μορφές, βγαλμένες από τις *Χίλιες και Μία Νύχτες*, μέχρι τελικά να πετύχει την επανένωση των γονιών του και την επανόρθωση του ταλέντου του πατέρα του.

‘Σε τι χρησιμεύουν οι ιστορίες που δεν είναι καν αληθινές;’<sup>1</sup> (Rusdie, 1990:22) αναρωτιέται πολλές φορές ο πρωταγωνιστής του βιβλίου, ο μικρός Χαρούν. Είναι ένα ερώτημα, το οποίο τίθεται πολλές φορές και γύρω από αυτό αναπτύσσεται η πλοκή όλου του έργου. Στο παρόν άρθρο καταβάλλεται προσπάθεια να προσεγγίσουμε το έργο *Ο Χαρούν και η Θάλασσα των Ιστοριών*, καταδεικνύοντας με ποιους τρόπους ο όρος ‘μεταμυθοπλασία’ μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο ανάγνωσης και ερμηνείας.

Αρχικά, ας επιχειρήσουμε έναν ορισμό του όρου. Η έννοια της μεταμυθοπλασίας συνδέεται στενά με τον μεταμοντερνισμό. Επομένως, είναι απαραίτητο να διατυπώσουμε έναν ορισμό του μεταμοντερνισμού, πριν ασχοληθούμε με τη μεταμυθοπλασία. Πολλοί κριτικοί κάνουν λόγο για ‘μεταμοντερνισμούς’, επειδή η απόδοση ‘ενός’ ορισμού ισοδυναμεί με προσπάθεια να αρνηθεί κανείς τον πλουραλισμό που ευαγγελίζεται η έννοια του μεταμοντερνισμού. ‘Ο μεταμοντερνισμός θεωρείται φαινόμενο, βασικά, του αγγλοαμερικάνικου και ευρωπαϊκού πολιτισμού του εικοστού αιώνα’ (Brooker, 1992:xi), προϊόν της μαζικής κουλτούρας, που επανεξετάζει βεβαιότητες και παγιωμένες έννοιες. Ο μεταμοντερνισμός εκδηλώνεται σε πληθώρα πεδίων: στην αρχιτεκτονική, τη φωτογραφία, την τηλεόραση, τη μουσική, τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και ο κατάλογος δε σταματά εδώ. Παρόλο που οι κριτικοί προσλαμβάνουν τον μεταμοντερνισμό με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, το βασικό χαρακτηριστικό, που του αποδίδεται, είναι το γκρέμισμα των ορίων μεταξύ κουλτούρας και υποκουλτούρας και η απόρριψη του ‘κανόνα’, της ‘μεγάλης παράδοσης’. Πράγματι, ‘ο μεταμοντερνισμός λειτουργεί ως κατάλογος εναλλακτικών προτάσεων στον κανόνα.’ (Brooker:1992,16) και χαρακτηρίζεται από μια οντολογική

αβεβαιότητα που αφορά ερωτήματα, όπως: Πώς γεννιούνται οι ιδέες; Ποια είναι η διαδικασία που οδηγεί στην εδραίωση του 'είναι' και πώς το 'είναι' καταλήγει να προσλαμβάνεται ως 'πραγματικό' και 'αληθινό';

Στη λογοτεχνία μία από τις εκδηλώσεις του μεταμοντερνισμού είναι η διερεύνηση της πραγματικότητας και της δυνατότητας(;) της μυθοπλασίας να αναπαριστά την πραγματικότητα. Η πραγματικότητα δε θεωρείται πλέον δεδομένη και προκαθορισμένη, αλλά κατασκευάζεται μέσω της γλώσσας και της ιδεολογίας και η μυθοπλασία, αντί να αντιπροσωπεύει αυτή την πραγματικότητα, εκθέτει τη διαδικασία κατασκευής της. Αυτός ο τύπος μυθοπλασίας, που σκόπιμα προβάλλει την πλαστότητά του και μετουσιώνεται σε λόγο (discourse) για την κατάσταση της μυθοπλασίας, μας οδηγεί στην ιδέα της μεταμυθοπλασίας.

Όπως και με τον όρο 'μεταμοντερνισμός', είναι δύσκολο να καταλήξει κανείς σε 'έναν' κοινά αποδεκτό ορισμό της μεταμυθοπλασίας, εφόσον προσλαμβάνει διαφορετική σημασία για διαφορετικούς κριτικούς. Αυτό γίνεται φανερό, καθώς αντιπαραβάλλει κανείς διάφορους ορισμούς, που κατά καιρούς έχουν διατυπωθεί από κριτικούς της λογοτεχνίας για ενηλίκους. Το ίδιο, όμως, ισχύει και για τη χρήση του όρου από τους κριτικούς της Παιδικής Λογοτεχνίας.

Η P. Waugh προτείνει τον ακόλουθο ορισμό:

*Η μεταμυθοπλασία είναι ένας όρος που έχει αποδοθεί στη μυθιστορηματική γραφή, η οποία ενσυνείδητα και συστηματικά επισύρει την προσοχή μας στη δική της κατάσταση ως κατασκευής, ώστε να εγείρει ερωτήματα για τη σχέση φαντασίας και πραγματικότητας. Ασκώντας κριτική στις δικές τους μεθόδους κατασκευής, τέτοια έργα όχι μόνο εξετάζουν τις θεμελιακές δομές της μυθοπλαστικής γραφής, αλλά επίσης διερευνούν την πιθανή πλασματικότητα του κόσμου έξω από το λογοτεχνικό φανταστικό κείμενο. (Waugh, 1984:2)*

Για την P. Waugh η μεταμυθοπλασία μερικές φορές παίρνει τη μορφή 'φιλοσοφικής, γλωσσολογικής ή λογοτεχνικής θεωρίας' (Waugh, 1984:3). Η κριτικός υπογραμμίζει τον ρόλο που διαδραματίζει η γλώσσα στην κατασκευή του κόσμου/των κόσμων, επισημαίνοντας τη συμβατικότητα της.

Ο M. Currie ασκεί κριτική στον ορισμό που διατυπώνει η P. Waugh, θεωρώντας το ενσυνείδητο στοιχείο προβληματικό, επειδή, όπως υποστηρίζει, αν η μεταμυθοπλασία είναι μυθοπλασία σχετική με τη μυθοπλασία και προβάλλει επίγνωση αυτού του γεγονότος, τότε πρέπει να γνωρίζει ότι και η ίδια αποτελεί μεταμυθοπλασία, δηλαδή να χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της αυτο-αναφορικότητας. Αντίθετα, προτείνει έναν άλλο ορισμό:

*[η μεταμυθοπλασία] είναι οριακός λόγος, ένα είδος γραφής που τοποθετείται στο όριο μυθοπλασίας και κριτικής και έχει ως θέμα του το όριο αυτό. (Currie, 1995:2)*

Αναγνωρίζει ότι ο ορισμός της μεταμυθοπλασίας, ως ορίου μεταξύ κριτικής και μυθοπλασίας, προϋποθέτει μια, μάλλον, 'χαλαρή' ερμηνεία της κριτικής (Currie, 1995:3).

Ωστόσο, η προσέγγισή του συγκλίνει με εκείνη της Waugh, εφόσον, ακολουθώντας τη διατύπωσή της, προτείνει ότι *‘η μεταμυθοπλασία δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως ειδολογική κατηγορία, αλλά ως λειτουργία έμφυτη σε όλες τις μυθοπλασίες’* (Currie, 1995:5). Αυτό συνεπάγεται ότι η μεταμυθοπλασία δεν μπορεί να προσλαμβάνεται ως *‘ειδολογική κατηγορία’* [genre], ως μια βολική ετικέτα για την κατηγοριοποίηση συγκεκριμένων κειμένων, αλλά ως όρος-εργαλείο που επινοήθηκε για να ανταποκριθεί σε συγκεκριμένες ανάγκες ερμηνείας και κατά συνέπεια και ο ίδιος ο όρος αποτελεί κατασκευή. Σύμφωνα με τον M. Currie, *‘η μεταμυθοπλασία αποτελεί περισσότερο λειτουργία της ανάγνωσης, παρά ιδιότητα του κειμένου, δηλαδή βασίζεται σε συγκεκριμένη ερμηνεία των μυθοπλαστικών μηχανισμών ως αυτοαναφερομένων ή μετα-αφηγηματικών στη λειτουργία τους’* (Currie, 1995:5). Ακολουθώντας τον παραπάνω συλλογισμό, καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα ότι ο χαρακτηρισμός ενός έργου ως μεταμυθοπλασίας αποτελεί πρωτίστως ζήτημα ερμηνείας και επομένως σχετίζεται άμεσα με τον ρόλο του αναγνώστη.

Στον χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας η κριτική της μεταμυθοπλασίας εστιάζεται περισσότερο στα εικονοβιβλία [picture books] και λιγότερο στο μυθιστόρημα.<sup>ii</sup> Για τις ανάγκες αυτού του άρθρου περιοριζόμαστε στην κριτική που αφορά το μυθιστόρημα. Κοινό στοιχείο των ορισμών που διατυπώνουν οι κριτικοί της Π.Λ. είναι ότι έχουν ως αφετηρία τους τον ορισμό της P. Waugh.

Ο G. Moss ασχολείται με την *‘καταλληλότητα’* της μεταμυθοπλασίας ως είδους παιδικού αναγνώσματος. Η κριτική του υπονοεί ότι η μεταμυθοπλασία συνιστά έναν πρωτοποριακό τύπο γραφής, ενώ, κατά την άποψή μας, δεν αποτελεί ειδολογική κατηγορία μυθοπλασίας, αλλά είδος ανάγνωσης/ερμηνευτικής προσέγγισης.<sup>iii</sup> Ο παραπάνω κριτικός συμπεραίνει:

*Τα κείμενα μεταμυθοπλασίας μου φαίνεται ότι βρίσκουν θέση στον χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας. Πρώτον, γιατί τα παιδιά ενδιαφέρονται γι’ αυτού του είδους τα κείμενα – κάποιοι αναγνώστες τα βρίσκουν συναρπαστικά. (Moss, 1992:51)*

Η M. Nikolajeva ορίζει τη μεταμυθοπλασία ως *‘βιβλία σχετικά με τα βιβλία και τη διαδικασία γραφής ενός βιβλίου’* (Nikolajeva, 1996:190). Θεωρεί τη μεταμυθοπλασία *«συναρπαστικό εύρημα»* και προχωρά σε περιοδολόγηση της μεταμυθοπλασίας, σύμφωνα με την οποία, *‘η μεταμυθοπλασία είναι ένα σχετικά νέο φαινόμενο στη Δυτική Λογοτεχνία, ένα φαινόμενο, πιθανόν, των τελευταίων είκοσι χρόνων’* (Nikolajeva, 1996:191) Εδώ αναφέρονται δύο ερωτήματα: πρώτον, συνιστά η μεταμυθοπλασία είδος γραφής; και δεύτερον, είναι η μεταμυθοπλασία εύρημα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εφόσον προγενέστερα έργα, όπως το μυθιστόρημα του J. Conrad, *Nostramo*, μπορούν να θεωρηθούν μεταμυθοπλασίες, χωρίς καν να εντάσσονται στη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα;<sup>iv</sup> Προβλήματα, εξάλλου, δημιουργεί και η άποψή της ότι *‘η μεταμυθοπλασία αποτελεί ριζική απομάκρυνση από τη συμβατικότητα και τον διδακτισμό’* (Nikolajeva, 1996:206), καθώς είναι δυνατόν να εντοπίσει κανείς μεταμυθοπλαστικούς μηχανισμούς και σε έργα ολοφάνερα διδακτικά,

όπως για παράδειγμα στην *Ιστορία Χωρίς Τέλος* του M. Ende ή στο έργο της E. Nesbit *Five Children and It*.<sup>vi</sup>

Η R. MacCallum καταρτίζει εξαντλητικό κατάλογο των χαρακτηριστικών της μεταμυθοπλασίας, τα οποία απαντούν τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στην εικονογραφημένη ιστορία (MacCallum, 1996:398). Το πρόβλημα που αναφέρεται και στον δικό της λόγο είναι ότι, και στην περίπτωση της, η μεταμυθοπλασία δεν συνδέεται με την ερμηνεία, αλλά με ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις.

Συνάγεται, επομένως, από την παραπάνω διερεύνηση ότι οι κριτικοί τείνουν να θεωρούν τη μεταμυθοπλασία ως κατηγορία μυθοπλασίας για παιδιά, ως ένα πρωτοποριακό είδος παιδικού αναγνώσματος, το οποίο πιστοποιεί τη βελτίωση της ποιότητας της παιδικής λογοτεχνίας.

Έχοντας παρουσιάσει κάποιους από τους προτεινόμενους ορισμούς της μεταμυθοπλασίας, θα ασχοληθούμε με το έργο *Ο Χαρούν και η Θάλασσα των Ιστοριών*. Η προσέγγισή μας εστιάζεται στην πολυσημική χρήση της γλώσσας, η οποία συνδέεται με τη δημιουργία των χαρακτήρων, και στην αφηγηματική τεχνική.

#### **Οι δυνατότητες της γλώσσας: προς μια θεωρία της γλώσσας.**

Η γλώσσα και οι άπειρες λανθάνουσες δυνατότητές της, ο τρόπος κατασκευής των ιστοριών και ο ρόλος του αναγνώστη αποτελούν θέματα μείζονος σημασίας, τα οποία διερευνώνται σε βάθος στον φανταστικό κόσμο του βιβλίου. Το έργο *Ο Χαρούν και η Θάλασσα των Ιστοριών* θέτει το ερώτημα πώς η γλώσσα μπορεί να δομεί και να απο-δομεί σημασίες με τη χρήση ποικίλων ευρημάτων: φανταστικά ονόματα, πλάγια γραφή, για να δηλωθούν αλλαγές στη φωνή του αφηγητή, δημιουργία παρανοήσεων, πολλά σημεινόμενα που προσδίδονται στο ίδιο σημαίνον.

Ένα από τα βασικά θέματα που πραγματεύεται το έργο είναι η γλώσσα: η γλώσσα ως εργαλείο ονοματοδοσίας, ως εργαλείο αφήγησης και ως πηγή νοήματος και παρανοήσεων.<sup>vii</sup> Στον φανταστικό κόσμο του *Χαρούν* η γλώσσα δε χρησιμοποιείται μόνο για να μεταφέρει την ιστορία και να ξετυλίξει την πλοκή, αλλά κυρίως για να ωθήσει τον εννοούμενο αναγνώστη να σκεφτεί σχετικά με τη δύναμη της γλώσσας. Η γλώσσα στον κόσμο του Χαρούν δεν είναι ποτέ «αθώα», αλλά μπορεί να είναι αναξιόπιστη, να εξαπατά. Το κείμενο αναπτύσσει μια ολόκληρη θεωρία γύρω από την ονοματοδοσία.

*Ωστόσο, η ονοματοδοσία αποτελεί πάντα μια προσπάθεια ελέγχου* (Marshall: 1992, 3). *Η παραδοσιακή διαδικασία ονοματοδοσίας-η πίστη στην ταυτότητα των αντικειμένων, ώστε η 'πραγματικότητα' να είναι απολύτως γνωστή-παρέχει έναν χώρο για διερεύνηση στον μεταμοντερνισμό, ο οποίος θέτει το ερώτημα: τίνας η 'πραγματικότητα' αντιπροσωπεύεται μέσω αυτής της διαδικασίας ονοματοδοσίας;* (Marshall, 1992, 5).

Πράγματι, τα ονόματα των χαρακτήρων και των τόπων επισύρουν την προσοχή μας σε αυτήν την πλευρά της γλώσσας: πώς αυτή ασκεί έλεγχο, εκφράζει ιδεολογία, καθορίζει τη σημασία και κατασκευάζει «την πραγματικότητα».

Σε ό,τι αφορά τα ονόματα, η παρουσίασή μας δεν μπορεί να είναι εξαντλητική, αλλά ελπίζουμε να λειτουργήσει ως παράδειγμα. ‘Αλιφμπέη’ είναι το όνομα της χώρας του Χαρούν και του Ρασίντ, αλλά στην αγγλική γλώσσα η λέξη στερείται νοήματος. Αν ανατρέξουμε στο γλωσσάρι, στο τέλος του βιβλίου, πληροφορούμαστε ότι ‘Αλιφμπέη’, στα πλαίσια της Hindustani, ινδικής διαλέκτου, σημαίνει αλφάβητο. Ωστόσο, τι είναι ένα αλφάβητο; Είναι ένας τόπος ή ένα γλωσσικό εργαλείο για την κατασκευή λέξεων; Το αλφάβητο χρησιμοποιείται για την παραγωγή γραπτού λόγου, αλλά στο βιβλίο ‘Αλιφμπέη’ είναι ένας τόπος’ ίσως γλωσσικός τόπος; Σε αυτήν τη χώρα, οι πόλεις, σύμφωνα με τον αφηγητή, φέρουν τα ονόματα των γραμμάτων του αλφαβήτου και, καθώς το ίδιο γράμμα δίνεται σε περισσότερες από μία πόλεις, είναι αδύνατο να συσταθεί μια γεωγραφία του χώρου. Ο παράγοντας διαφοροποίησης απουσιάζει εντελώς. Τα γράμματα είναι τα πρωτεύοντα σήματα της γραπτής γλώσσας, αλλά τα γράμματα από μόνα τους αποτελούν σημεία, κενά νοήματος.<sup>viii</sup> Ωστόσο, αν συνδυαστούν, σχηματίζουν λέξεις και μεταφέρουν έννοιες, αλλά και σε αυτήν την περίπτωση πρέπει να αποδεχθούμε μία σύμβαση: *‘η σημασία καθορίζεται από τη διαφορά και κάθε σημείο πρέπει να έχει κάτι διαφορετικό για να το κατανοήσουμε’* (Marshall, 1992:24). Επομένως, εφόσον περισσότερα από ένα μέρη φέρουν το όνομα του ίδιου γράμματος, δεν μπορεί να υπάρξει έννοια, εξαιτίας της απουσίας του παράγοντα διαφοροποίησης.

Στη χώρα του Αλιφμπέη ο Χαρούν ζει σε μια λυπημένη πόλη που έχει ξεχάσει το όνομά της. Η λυπημένη πόλη, στο τέλος του βιβλίου, όταν η τάξη έχει αποκατασταθεί σε κάθε επίπεδο, ξαναθυμάται το όνομά της: ‘Καχάνι’. Ωστόσο, ‘Καχάνι’ δεν είναι μόνο η γενέθλια πόλη του Χαρούν αλλά και το όνομα του δεύτερου φεγγαριού της γης, το φανταστικό μέρος, στο οποίο ο Χαρούν μεταφέρεται από το Ξωτικό του νερού. Επομένως, γίνεται φανερό ότι η λέξη ‘Καχάνι’ χρησιμοποιείται για να σηματοδοτήσει ένα μέρος. Επιπλέον, ‘Καχάνι’ στη Hindustani σημαίνει ιστορία και το γεγονός ότι δύο σημανόμενα αποδίδονται στο ίδιο σημαίνον έχει επιπτώσεις στην κατανόηση της ιστορίας. Η λέξη ‘Καχάνι’ χρησιμοποιείται ως κύριο όνομα για να ορίσει έναν τόπο, μια γεωγραφία του χώρου, αλλά συγχρόνως έχει και την έννοια της ιστορίας. Αν θεωρήσουμε ότι ‘Καχάνι’ σημαίνει ιστορία, τότε ο Χαρούν είναι επισκέπτης αυτού του τόπου, πολύ πριν βρεθεί στο φεγγάρι του ‘Καχάνι’. Από την αρχή του βιβλίου είναι μέρος του ‘Καχάνι’, της ιστορίας’ είναι ο πρωταγωνιστής του ‘Καχάνι’ που διαβάζουμε. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι η αφηρημένη ιδέα μιας ιστορίας (‘Καχάνι’) γίνεται κύριο όνομα, το οποίο προσδιορίζει τη γεωγραφία ενός χώρου. Δεν είναι τελικά η ιστορία, ‘Καχάνι’, ο γλωσσικός τόπος, στον οποίο ζουν οι πρωταγωνιστές; Σύμφωνα όμως με αυτήν την ερμηνεία, η λέξη ‘Καχάνι’ περικλείει περισσότερα από ένα σημανόμενα, γεγονός που μπορεί να προκαλέσει σύγχυση στον εννοούμενο αναγνώστη ως προς τον προσδιορισμό των ορίων του περιγραφόμενου γεωγραφικού τόπου. Επιβεβαιώνεται στην περίπτωση

αυτή η θεωρία της σύγχρονης γλωσσολογίας ότι δεν υφίσταται φυσικός δεσμός μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου και ότι *‘το γλωσσικό σημείο είναι αυθαίρετο’* (Saussure στο Lodge, 1988:12). Υπογραμμίζεται με τη χρήση τέτοιων παραδειγμάτων, όπως το παραπάνω, ότι *‘η λέξη αποτελεί μόνο ένα σημείο το οποίο είναι ασταθές, ‘ρευστό’ και όχι η αναπαραγωγή από κάτι ‘πραγματικό’* (Kohan & Shires, 1988: 11).

Επιπλέον, το *‘Καχάνι’* ταυτίζεται με τον Ωκεανό των Παραμυθοποτάμων. Έτσι, η ιστορία αυτή γίνεται η ιστορία του Ωκεανού, από τον οποίο πηγάζουν οι ιστορίες. Ο Ωκεανός των Παραμυθοποτάμων αποτελείται από:

*Χίλιες χιλιάδες χίλια και ένα διαφορετικά ρεύματα, το καθένα με διαφορετικό χρώμα, που μπλέκονταν μεταξύ τους, σχηματίζοντας κάτι σαν υγρό τάπητα μ’ ένα σχέδιο τόσο πολύπλοκο που σου έκοβε την ανάσα. Και ο Ανν (Ιφ) του εξήγησε ότι αυτά τα ρεύματα ήταν οι Παραμυθοπόταμοι, ότι κάθε χρωματιστό νήμα αντιπροσώπευε μία και μόνη ιστορία...Και επειδή όλα τα παραμύθια ήταν σε ρευστή κατάσταση, διατηρούσαν την ικανότητα να αλλάζουν, να βγαίνουν σε καινούριες εκδοχές, να ενώνονται με άλλα παραμύθια κι έτσι να γίνονται νέα παραμύθια (Rusdie, 2000:70-71).*

Η περιγραφή του Ωκεανού φέρνει στο προσκήνιο δύο ενδιαφέρουσες ιδέες: πρώτον, παρά το γεγονός ότι περιγράφεται ως φανταστικός τόπος, γίνεται ο ίδιος ο Ωκεανός μια *‘άλλη’* ιστορία για τη δημιουργία, τη γένεση νέων ιστοριών και, δεύτερον, η περιγραφή αυτή εγείρει ένα ερώτημα σχετικά με την κατάσταση της λογοτεχνίας: υπάρχουν νέες αυθεντικές ιστορίες που δεν έχουν ειπωθεί ποτέ πριν; Η απάντηση του κειμένου είναι ότι κάθε ιστορία είναι μια εκδοχή ιστορίας/ιστοριών που προϋπάρχει/ουν. Επομένως, *‘μια’* ιστορία μπορεί να εμφανίζεται με διαφορετικές μορφές, να μεταμορφώνεται, αλλά το κείμενο φαίνεται να υποθέτει ότι υπάρχουν πρωτεϊκά επίπεδα κειμενικότητας, μια ιδέα, η οποία ολοφάνερα μπορεί να συνδεθεί με τις σύγχρονες θεωρίες περί διακειμενικότητας, που διερευνούν την αυθεντικότητα των ιστοριών.<sup>ix</sup>

*Κάθε κείμενο συγκροτείται ως μωσαϊκό παραθεμάτων, κάθε κείμενο είναι απορρόφηση και μετασχηματισμός ενός άλλου κειμένου. Στη θέση της έννοιας της διποκειμενικότητας εγκαθίσταται η έννοια της διακειμενικότητας, και η ποιητική γλώσσα διαβάζεται, τουλάχιστον, ως διπλή (Cristeva, 1978: 85 στο Somville, 1997: 146).*

Λειτουργούν οι Παραμυθοπόταμοι του Ωκεανού ως παράδειγμα του τρόπου, με τον οποίο οι ιστορίες δημιουργούνται; Από τη μια πλευρά, τότε, το κείμενο θέτει ερωτήματα σχετικά με την κατάσταση των λογοτεχνικών κειμένων και, από την άλλη, μέσω αυτής της αυτοαναφορικής διαδικασίας, θέτει το πρόβλημα της δικής του κατασκευής ως τέτοιου κειμένου. *Ο Χαρούν και η Θάλασσα των Ιστοριών* είναι μια ιστορία των ιστοριών γενικά, αλλά ταυτόχρονα είναι και το ίδιο μια ιστορία, που δεν μπορεί να εμποδίσει τη συγχώνευση άλλων ιστοριών για τη δημιουργία μιας νέας ιστορίας. Δεν είναι μόνο η ιστορία των περιπετειών του Χαρούν. Είναι μια ιστορία για την ονοματοδοσία, τη γλώσσα,

τους παραμυθάδες και τη φανταστική ‘αλήθεια’. Είναι μια ιστορία που ενσωματώνει άλλες ιστορίες. Και αυτός ακριβώς ο παράδοξος συνδυασμός που απαντά στο έργο, να είναι δηλαδή το κείμενο μια ιστορία και, συγχρόνως, μια ιστορία που μετουσιώνεται σε θεωρία σχετικά με τις ιστορίες, μας επιτρέπει να εντάξουμε το κείμενο στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας γραφής. Ένας από τους μηχανισμούς που χρησιμοποιεί η μεταμυθοπλασία είναι και η περιγραφή της διαδικασίας δημιουργίας της ιστορίας, η οποία ασκεί τους αναγνώστες να ‘έχουν συνείδηση των λογοτεχνικών και αισθητικών μηχανισμών, οι οποίοι χρησιμοποιούνται για την κατασκευή της ιστορίας’ (Goldstone, 1998: 50· επίσης, McCallum, 1996, Waugh 1994 στο Pantaleo, 2004: 4).

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα ονόματα των χαρακτήρων της ιστορίας. Θα περιοριστούμε, όμως, μόνο στο όνομα του Ξωτικού του νερού. Το όνομά του, Ανν,<sup>x</sup> προέρχεται από τον υποθετικό σύνδεσμο αν, ο οποίος φανερώνει υπόθεση, όρο και πιθανότητα. Το Ξωτικό του Νερού, ο Ανν, αποτελεί απόδειξη των δυνατοτήτων της γλώσσας. Είναι μια λεκτική φιγούρα που μετατρέπεται σε ήρωα ενός βιβλίου. Το Ξωτικό του Νερού, ο Ανν, καταθέτει μια θεωρία για τη γλώσσα. Ο Ανν διατάζει τον Χαρούν να διαλέξει ένα πουλί (σ. 61), αλλά ο Χαρούν είναι σαστισμένος, επειδή δεν μπορεί να δει το πουλί.

*Ο [Ανν] Ιφ ξεφύσηξε με περιφρόνηση. «Ένα άτομο έχει τη δυνατότητα να επιλέξει κάτι που δε βλέπει», του είπε με ύφος, σαν να εξηγούσε κάτι αυτονόητο σ’ ένα πολύ ανόητο άτομο. «Ένα άτομο μπορεί, απλώς, να αναφέρει το όνομα του πουλιού ή του πλάσματος που θέλει, ακόμα κι αν αυτό δεν είναι παρόν ή πραγματικό.... Το να δώσεις όνομα σε κάτι, μια ετικέτα, έναν τίτλο, να το σώσεις από την ανωνυμία, να το τραβήξεις από τον Τόπο Χωρίς Όνομα, όλα αυτά είναι ένας τρόπος για να ζωντανέψεις ένα πλάσμα..... «Όλα αυτά είναι ωραία και καλά για τα δικά σου τα μέρη», υποστήριζε ο Χαρούν. «Σε τούτο το μέρος όμως τα πράγματα είναι πιο δύσκολα». (Rusdie, 2000:61-62)*

Το Ξωτικό του Νερού αναπτύσσει μια θεωρία για τη γένεση των πραγμάτων που απαρτίζουν τον περιβάλλοντα κόσμο. Ένα ‘αντικείμενο’ είναι το αντικείμενο που γνωρίζουμε, όχι γιατί είναι από τη φύση του έτσι προσδιορισμένο, αλλά γιατί προηγήθηκε μια αυθαίρετη, συμβατική συμφωνία, μέσω της γλώσσας, που ονοματοδότησε το συγκεκριμένο αντικείμενο. Η αυθαίρετη διαδικασία ονοματοδοσίας είναι μια από τις πολιτιστικά συμφωνημένες συμβάσεις της γλώσσας, η οποία συχνά δημιουργεί την ψευδαίσθηση της ταύτισης του αντικειμένου με το όνομά του. Η αντίδραση του Χαρούν φανερώνει ότι αυτή η επιφανειακή ταύτιση εκλαμβάνεται ως ‘φυσική’ στον δικό του κόσμο, όπου ‘τα πράγματα είναι πιο δύσκολα’.<sup>xi</sup> Η αντίδρασή του δείχνει ότι το σημεινόμενο είναι πολιτιστικά προσδιορισμένο και εν γένει αυθαίρετο. Προσεγγίζοντας το κείμενο κατ’ αυτόν τον τρόπο, θα λέγαμε ότι καταφεύγει στη χρήση μεταμυθοπλαστικών μηχανισμών.

Η αντίδραση του Χαρούν προκαλεί το ξέσπασμα του Ανν, ένα ξέσπασμα που για μια ακόμη φορά σχετίζεται με τη γλώσσα:

*«Κάθομαι και χάνω τον καιρό μου μ' έναν Κλέφτη Αποσυνδετών, που δεν εννοεί να πιστέψει παρά μόνο ό,τι βλέπει. Δε μου λες, πόσα έχεις δει στη ζωή σου, ε, Κλεφταράκο; Την Αφρική, την έχεις δει την Αφρική; Όχι; Και τότε πώς ξέρεις ότι υπάρχει στ' αλήθεια, ε;... Και το παρελθόν, συνέβη το παρελθόν; Και το μέλλον, θα έρθει; Άμα πιστεύεις μόνον ό, τι βλέπεις θα 'χεις φασαρίες, μπελάδες, μπερδέματα.»*  
(Rusdie, 2000:62)

Το θέμα που προκύπτει εδώ είναι η αυστηρή πίστη σε ό,τι βλέπουν τα μάτια. Η γλώσσα δημιουργεί αντικείμενα και η όραση επαληθεύει την ύπαρξή τους. Ωστόσο, η γλώσσα δεν αναφέρεται πάντα σε αντικείμενα, τα οποία είναι ορατά κατά την εκφορά του λόγου. Τις περισσότερες φορές, η γλώσσα προϋποθέτει όχι μόνο την ιδέα του αντικειμένου, αλλά και μια νοηματική κατασκευή του αντικειμένου, που απουσιάζει, το οποίο δεν είναι δυνατόν να δούμε ή να αγγίξουμε. Επομένως, τα μάτια περιορίζουν την κατανόηση, εφόσον για τα μάτια υπάρχει ό,τι μπορεί να ιδωθεί. Το μάτι προσλαμβάνει μόνο ό,τι βλέπει. Οτιδήποτε ξεπερνά τα όρια της όρασης είναι ακατανόητο. Ο Χαρούν δεν αντιλαμβάνεται τη διαταγή του Ανν, επειδή ακριβώς είναι βαθιά βυθισμένος σε αυτή τη διαδικασία που εξισώνει το «είναι» με τη φύση, διαδικασία η οποία είναι έμφυτη στη γλώσσα του. Φαίνεται ότι για τον Χαρούν τα πάντα έχουν σταθερή, προκαθορισμένη έννοια. Ωστόσο, η παρέμβαση του Ανν διακόπτει αυτή τη φανερή αντικειμενικότητα της γλώσσας και φανερώνει ό,τι καθετί είναι γλώσσα και υπόκειται στη γλώσσα.<sup>xii</sup>

#### **Αφηγητής: από πού προέρχεται η ιστορία του;**

Η αφήγηση του Χαρούν και η *Θάλασσα των Ιστοριών* προσπαθεί να διερευνήσει θέματα που αφορούν την αφήγηση ιστοριών, όπως την προέλευσή τους, τη χρησιμότητά τους και τον ρόλο του αφηγητή και του ακροατηρίου. Αρκετά παράδοξο φαντάζει το γεγονός ότι η διερεύνηση αυτών των θεμάτων επιδιώκεται μέσω της αφήγησης. Ο αφηγητής του βιβλίου είναι ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής, όπως φαίνεται από το άνοιγμα της ιστορίας, που παραπέμπει σε κλασικό λαϊκό παραμύθι:

*Μια φορά κι έναν καιρό, στη χώρα του Αλιφμπέη, υπήρχε μια θλιμμένη πολιτεία, η πιο θλιμμένη απ' όλες τις πολιτείες, μια πολιτεία τόσο καταστροφικά θλιμμένη που είχε ξεχάσει ακόμα και τ' όνομά της.* (Rusdie, 2000: 13)

Πρόκειται να αφηγηθεί ο αφηγητής ένα παραμύθι, όπως φανερώνει το παραπάνω ξεκίνημα; Και ποιος θα είναι το ακροατήριο αυτής της προφορικής αφήγησης; Δεν είναι εύκολο να διακρίνει κανείς τον αφηγητή και τους ακροατές της. Είναι ο Ρασίντ Χαλιφά αυτός που αφηγείται την ιστορία ως ένα σώμα ιστοριών, τις οποίες έχει ήδη αφηγηθεί στον Χαρούν και στους πολίτες του Κ. ή ο φορέας των ιστοριών είναι ο αφηγητής που ενσωματώνει τις αφηγήσεις του Ρασίντ στη δική του ιστορία, την οποία απευθύνει στον εννοούμενο

αναγνώστη; Σε όλο το βιβλίο η ιστορία μεταφέρεται από ένα ανώνυμο πρόσωπο, έξω από την ιστορία. Μια φωνή ακούγεται, αλλά η πηγή της παραμένει κρυμμένη. Μόνο στο τέλος της ιστορίας ο Ρασίντ παρουσιάζεται ως ο αρχικός φορέας της ιστορίας.

Μπορεί κανείς να μελετήσει πολλά ζητήματα, χρησιμοποιώντας την ιδέα του αφηγητή, αλλά περιοριζόμαστε στο κεντρικό ερώτημα του βιβλίου: *‘Ποια είναι η χρησιμότητα των ιστοριών που δεν είναι καν αληθινές;’* Η ερώτηση αυτή, όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά, αρθρώνεται από τον αφηγητή (Rusdie, 2000: 18), αλλά λίγο αργότερα το ίδιο ερώτημα θέτει και ο Χαρούν (Rusdie, 2000:21). Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι στην πρώτη περίπτωση η ερώτηση δεν μπαίνει σε εισαγωγικά. Το γεγονός αυτό μας κάνει να αναρωτιόμαστε αν η ερώτηση αυτή προέρχεται μόνο από τον Χαρούν ή είναι το κύριο, αν όχι το αποκλειστικό ενδιαφέρον του αφηγητή. Το ερώτημα, σε τι χρησιμεύουν οι ιστορίες που δεν είναι καν αληθινές, το οποίο τίθεται από έναν αφηγητή που ήδη λέει ιστορίες, πιθανόν να εγείρει υποψίες γι’ αυτόν τον αφηγητή, που αξιώνει πολύ συχνά ότι λέει την αλήθεια, ενώ συγχρόνως αμφισβητεί την αλήθεια των ιστοριών. Μας πληροφορεί ότι και ο Ρασίντ πάντα παραδεχόταν την κατασκευή των ιστοριών του (Rusdie, 2000: 19), ότι δηλαδή οι ιστορίες του αποτελούσαν προϊόν της φαντασίας του. Καθώς η αφήγηση προχωρά, ο αφηγητής ασχολείται με την αυθεντικότητα των ιστοριών και υποστηρίζει ότι όλες οι ιστορίες αποτελούν συνδυασμό παλιότερων ιστοριών. Ωστόσο, δεν εφαρμόζει τα αξιώματα, στα οποία καταλήγει, στη δική του ιστορία. Την αφήνει έξω από το πεδίο των διερευνησέων του, εφόσον λέει την αλήθεια.

Αν όμως λέει την αλήθεια, καθώς αφηγείται, γιατί συνεχώς θέτει το ερώτημα *‘σε τι χρησιμεύουν οι ιστορίες που δεν είναι καν αληθινές;’* Είναι η ιστορία του αληθινή ή όχι; Εδώ πρέπει να προσδιορίσουμε την έννοια της λέξης *‘αληθινός’* σε αυτό το πλαίσιο. Τι σημαίνει αληθινός; Το να αφηγείται κανείς ιστορίες ισοδυναμεί με το να λέει ψέματα; Στο τέλος της αφήγησης, ο αφηγητής παραδέχεται ότι η αφήγησή του ήταν μόνο ένα όνειρο. Συνεπάγεται, όμως, αυτό ότι ο αφηγητής έλεγε ψέματα; Απλώς επινοεί, κατασκευάζει την ιστορία, αλλά, διερευνώντας το ζήτημα της αλήθειας στη μυθοπλασία, αγγίζει μια ενδιαφέρουσα πτυχή της μεταμυθοπλασίας. Ωστόσο, δε διερευνά αυτό το ερώτημα σε σχέση με τη δική του ιστορία. Αυτός ο αφηγητής, όταν ισχυρίζεται ότι η αφήγηση δεν είναι αληθινή, παραδόξως μας λέει την αλήθεια: δε δίνει μια τελική απάντηση, αλλά, τουλάχιστον, προσπαθεί να οδηγήσει τον εννοούμενο αναγνώστη προς την κατεύθυνση αναγνώρισης της μη-αθωότητας της γλώσσας, της κατασκευής της ιστορίας.<sup>xiii</sup> Επιχειρεί να καταστήσει τον εννοούμενο αναγνώστη ικανό να προβληματίζεται γύρω από την κατάσταση της λογοτεχνίας. Ο αφηγητής εμπλέκεται σε ένα έξοχο παιχνίδι αστυνομικής αναζήτησης μιας απάντησης σε αυτό το βασανιστικό ερώτημα, αφήνοντας πολλά στοιχεία διάσπαρτα με τη μορφή πλάγιας γραφής, χαρακτηριστικό παράδειγμα η συχνή χρήση της φράσης *μόνο μια ιστορία* (only a story), και είναι καθήκον του αναγνώστη να τα αποκωδικοποιήσει και να αποφασίσει αν η ιστορία είναι τελικά αληθινή ή όχι.<sup>xiv</sup> Ο ίδιος ποτέ δεν καταλήγει σε μια αλήθεια. Συνεπάγεται αυτή του η αντίσταση προς την αλήθεια ότι η έννοια της αλήθειας είναι υποκειμενική και όχι καθολική; Υπάρχει μια αλήθεια για

όλους ή εκδοχές της αλήθειας, στις οποίες καταλήγει κανείς με βάση την υποκειμενικότητά του (subjectivity); Σίγουρα ο αφηγητής καταθέτει τη δική του εκδοχή της αλήθειας και για τον λόγο αυτόν δεν την υποβάλλει σε έλεγχο.

Προς το τέλος του έργου ο αφηγητής αποκαλύπτει ότι ο Ρασίντ πρόκειται να αφηγηθεί την ιστορία *Ο Χαρόν και η θάλασσα των ιστοριών*, με τον τίτλο να παρατίθεται σε πλάγια γραφή, η οποία είναι ακριβώς η ιστορία που έχει διηγηθεί ο ίδιος μέχρι τώρα. Η ενσωμάτωση μιας ιστορίας εντός μιας άλλης συνιστά συνήθη μεταμυθοπλαστική στρατηγική, γνωστή ως *mise en abyme*:

Ο όρος αφορά μια αναπαράσταση ή ένα αφηγηματικό σπάραγμα το οποίο ενσωματώνεται σε μια ευρύτερη αφήγηση, και το οποίο αντανακλά, αναπαράγει ή καθρεφτίζει μια όψη της ευρύτερης πρωταρχικής αφήγησης (Hutcheon στο MacCallum, 1996: 404-405).

Γίνεται επομένως φανερό ότι ο αφηγητής επινόησε την πολλαπλά εγκιβωτισμένη ιστορία για να διερευνήσει την *αλήθεια των ιστοριών*.<sup>xv</sup> Ακόμα όμως κι αν δεν καταλήγει ξεκάθαρα σε μια απάντηση, τουλάχιστον ωθεί τον εννοούμενο αναγνώστη να αποκτήσει επίγνωση της μη αθωότητας της γλώσσας και της πλαστότητας κάθε ιστορίας, *‘δεν είναι αλήθεια, όλα είναι πλαστά’* (Rusdie, 1991: 208), και να προβληματιστεί γύρω από τη φύση της μυθοπλασίας.

#### **Είναι τελικά *Ο Χαρόν και η Θάλασσα των Ιστοριών* μεταμυθοπλασία;**

Χρησιμοποιώντας τον όρο ‘μεταμυθοπλασία’, ως ερμηνευτικό εργαλείο, προσπαθήσαμε να καταδείξουμε πώς ένα βιβλίο μετατρέπεται σε σχόλιο σχετικά με την κατάσταση της λογοτεχνίας, μέσω της διερεύνησης των δυνατοτήτων της γλώσσας και μέσω της διερεύνησης του κατασκευαστικού της ρόλου στους κόσμους, που δημιουργούμε γύρω μας. Μια τέτοια ερμηνεία συμβάλλει στην *‘αποδόμηση της μυθοπλαστικής απάτης’* (Καλογήρου, 1999: 184).

Πράγματι, *ο Χαρόν και η Θάλασσα των Ιστοριών* μετουσιώνεται σε μεταφορά, σε ιστορία των ιστοριών, σε φιλοσοφική συζήτηση για την κατάσταση της λογοτεχνίας. Πρόκειται για ένα κείμενο το οποίο προσπαθεί να διαλύσει τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση που δημιουργεί η μυθοπλασία και να εκθέσει ‘γυμνές’ στα μάτια του υποψιασμένου αναγνώστη τις συμβάσεις στις οποίες υπόκειται η αφήγηση. Το πρόβλημα που αναφέρεται είναι ότι δε διερευνά τη δική του κατάσταση και, κατά συνέπεια, το βιβλίο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί μεταμυθοπλασία, σύμφωνα με τον ορισμό της Waugh. Είναι συμβατό, όμως, με τον ευρύτερο ορισμό της μεταμυθοπλασίας, που προτείνεται από τον M. Currie, *‘ως ορίου μεταξύ μυθοπλασίας και κριτικής’*, καθώς η αφήγηση επικεντρώνεται γύρω από οντολογικά ερωτήματα που αφορούν στη φύση της μυθοπλασίας ως κειμένου, το οποίο κατασκευάζεται από τη γλώσσα. Αυτή η έμφαση στον ρόλο που διαδραματίζει η γλώσσα στην κατασκευή της μυθοπλασίας, η διερεύνηση των ορίων της πραγματικότητας και της

αλήθειας, η σκόπιμη έκθεση του οντολογικού κενού μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, η εγκιβωτισμένη αφήγηση είναι μερικές μόνο από τις μεταμυθοπλαστικές στρατηγικές που ανιχνεύει κανείς στο έργο *Ο Χαρόν και η Θάλασσα των Ιστοριών*, στρατηγικές οι οποίες απογυμνώνουν τον πλασματικό χαρακτήρα της αφήγησης. Υπό αυτήν την έννοια το έργο αυτό ανάγεται σε κριτική θεωρία που εστιάζει στο ζήτημα της γλώσσας, της αναγνωστικής διαδικασίας και της ερμηνείας, σε 'μια απολογία για τη λογοτεχνία' (Plotz, 1995:101), σε ποιητική της λογοτεχνίας. Ωστόσο, στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι ήταν η ιδιαίτερη, η προσωπική ανάγνωση, η οποία γέννησε μια ερμηνεία στηριγμένη στις στρατηγικές της μεταμυθοπλασίας.

Εναλλακτικά, μπορεί κανείς να προσεγγίσει το έργο *ο Χαρόν και η Θάλασσα των Ιστοριών* ως παραμύθι,<sup>xvi</sup> ως έργο-δείγμα του μαγικού ρεαλισμού (magic realism), ως 'φάντασι' (fantasy), ως ιστορία-περιπέτεια, ως έργο-δείγμα μετα-αποικιακής γραφής (post-colonial writing),<sup>xvii</sup> ως αλληγορία για τη λογοκρισία ή ως σάτιρα,<sup>xviii</sup> αλλά είναι οι προσωπικές εμπειρίες και το ιδεολογικό και θεωρητικό υπόβαθρο του αναγνώστη-μελετητή που θα παράγουν μια ανάγνωση, η οποία θα δικαιολογεί ή θα υπονομεύει τους παραπάνω ειδολογικούς χαρακτηρισμούς. Η ανάγνωση, η οποιαδήποτε ανάγνωση, δεν είναι ποτέ τελική, τέλεια ή τελειωμένη. Το συγκεκριμένο κείμενο επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις, καθεμία από τις οποίες θα αναδειξεί διαφορετικές πτυχές του έργου, καθώς η ιστορία του *Χαρόν* είναι μια πολυφωνική και πολυεπίπεδη αφήγηση.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΑΠΟ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

- Ζερβού, Αλ. (1992). *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα Κείμενα των Παιδικών μας Χρόνων. Ο Ροβινσώνας, η Αλίκη και το Παραμύθι χωρίς Όνομα. Ανάγνωση από μια ενήλικη*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Καλογήρου, Τζ. (1999). *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης. Μελετήματα για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας στο Δημοτικό Σχολείο*, Αθήνα, Εκδόσεις της Σχολής Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου.
- Οικονομίδου, Σ. (2000). *Χίλιες και Μία Ανατροπές. Η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα.
- Ρούσντι, Σ. (2000). *Ο Χαρούν και η Θάλασσα των Ιστοριών* (μτφρ. Λένα Τουρκολιά-Κυδωνιεύς), Αθήνα, Ψυχογιός.
- Somville, L. (1997). 'Διακειμενικότητα' στο Delcroix M. & Hallyn F. (επιμ), *Εισαγωγή στις Σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, Αθήνα, Gutenberg (μτφ.-επιμ. στα ελληνικά Ι. Ν. Βασιλαράκης).

### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Brooker, P. (1992). 'Introduction: Reconstructions' στο Brooker, P. (ed.) *Modernism/Postmodernism*, New York, Longman.
- Currie, M. (1995). 'Introduction' στο Currie, M. (ed.) *Metafiction*, New York, Longman.
- Ellerby, J.M. (1998). 'Fiction under Siege: Rushdie's Quest for Narrative Emancipation in *Haroun and the Sea of Stories*', *The Lion and the Unicorn*, τ. 22, τχ. 2, Απρίλιος 1998, 211-220.
- Jones, D. (1991). 'Only Make-Believe? Lies, Fictions, and Metafictions in Geraldine McCaughrean's *A Pack of Lies* and Philip Pullman's *Clockwork*', *The Lion and the Unicorn*, τ. 23, τχ. 1, Ιανουάριος 1991, 86-96.
- Kohan, S. & Shires, L. (1988). *Telling Stories. A theoretical Analysis of Narrative Fiction*, London, Routledge.
- Lewis, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London & New York, Routledge Falmer.
- Lodge, D. (1988). *Modern Criticism and Theory*, New York, Longman.
- MacCallum, R. (1996). 'Metafictions and Experimental Works' στο Hunt, P. (ed.) *International Encyclopedia of Children's Literature*, London, Routledge.
- Marshall, B. (1992). *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, London & New York, Routledge.

- Merivale, P. (1997). 'The Telling of Lies and 'the Sea of Stories': 'Haroun', 'Pinocchio' and the Postcolonial Artist Parable', *ARIEL: A Review of International English Literature*, τ. 28, τχ.1, Ιανουάριος 1997, 193-207.
- Moss, G. (1992). 'Metafiction, Illustration and the Poetics of Children's Literature' στο Hunt, P. (ed.) *Contemporary Criticism*, London, Routledge.
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age*, London & New York, Garland.
- Pantaleo, S. (2004). 'The Long, Long Way: Young Children Explore the Fabula and Syuzhet of *Shortcut*', *Children's Literature in Education*, τ. 15, τχ. 1, Μάρτιος 2004, 1-20.
- Plotz, J. (1995). 'Haroun and the Politics of Children's literature', *Children's Literature Association Quarterly*, τ. 20, τχ. 3, 100-104.
- Rushdie, S. (1992). *Haroun and the Sea of Stories*, London, Granta Books.
- Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*, London, Routledge.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction*, New York, Methuen.

## ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

<sup>i</sup> Rushdie, S. (1990). *Haroun and the Sea of Stories*, Granda books, London. Βλ. σ. 22 στο αγγλικό κείμενο. Το βιβλίο *ο Χαρούν και η Θάλασσα των Ιστοριών* κυκλοφορεί στα ελληνικά από τις εκδόσεις Ψυχογιός σε μετάφραση της Ρένιας Τουρκολιά-Κυδωνιέως (Οκτώβριος 2000, πρώτη έκδοση).

<sup>ii</sup> Ο D. Lewis ασχολήθηκε με τη μεταμυθοπλασία στα εικονοβιβλία και με τα χαρακτηριστικά που αυτά πρέπει να φέρουν, ώστε να μπορούν να χαρακτηριστούν ως μεταμοντέρνα. Κάνει όμως μια πολύ σημαντική διάκριση ανάμεσα στον μεταμοντερνισμό και τη μεταμυθοπλασία. Θεωρεί τον πρώτο ιστορικό φαινόμενο, το οποίο εκδηλώθηκε μετά τη δεκαετία του '60, ενώ για τη μεταμυθοπλασία υποστηρίζει ότι είναι 'α-ιστορική έννοια', περισσότερο ένα εναλλακτικό είδος ερμηνευτικής προσέγγισης ή ένα σύνολο ερμηνευτικών μηχανισμών, οι οποίοι αποκαλύπτουν την κατασκευή της μυθοπλασίας. Για τον Lewis, η μεταμυθοπλασία ενδιαφέρεται για τη φύση της μυθοπλασίας και τη διαδικασία της αφήγησης (Lewis, 2001:93-94).

<sup>iii</sup> Ο G. Moss αναφέρει ως μεταμυθοπλασίες τα έργα του Aidan Chambers-αναφέρω μερικά *Breaktime*, *Dance on my Grave*, *Postcards from No man's Land*. Τα έργα αυτά δεν «είναι» φύσει μεταμυθοπλασίες, αλλά μπορούν να «διαβαστούν» ως μεταμυθοπλασία, με την προϋπόθεση ότι η «ανάγνωση» δίνει προτεραιότητα σε κειμενικά στοιχεία, τα οποία μπορεί να εκληφθούν ως μεταμυθοπλαστικά στη λειτουργία τους.

<sup>iv</sup> Η Σ. Οικονομίδου αναφέρει ότι 'η μεταμυθοπλασία αντλεί τις μορφικές της επινοήσεις από το μυθιστόρημα του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα' (Οικονομίδου, 2000: 30). Επομένως, δεν μπορούμε να θεωρούμε τη μεταμυθοπλασία φαινόμενο του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ίσως, θα ήταν θεωρητικά πιο σωστό να κάνουμε λόγο για πρωτοεμφανιζόμενο τρόπο ερμηνείας ενός κειμένου και όχι για τρόπο συγγραφής. Προς αυτή την κατεύθυνση, συνηγορεί και το γεγονός ότι πολλά έργα Παιδικής λογοτεχνίας που χαρακτηρίζονται από τους κριτικούς μεταμυθοπλασίες μπορούν να ενταχθούν και σε άλλες ειδολογικές κατηγορίες.

<sup>v</sup> Η μεταμυθοπλασία εκλαμβάνεται ως νεοτερικός τρόπος γραφής και θεωρείται ότι απομακρύνεται από τον διδακτισμό. Αν δεχτούμε όμως ότι η λογοτεχνία για παιδιά αποτελεί, αναμφίβολα, φορέα ιδεολογίας και αποσκοπεί στην ενστάλλαξη κάποιων αξιών στα παιδιά, επομένως, αποβλέπει στη «διδασκαλία», έστω και με λιγότερο προφανή ή περισσότερο διασκεδαστικό τρόπο, αυτό συνεπάγεται ότι και η μεταμυθοπλασία συμμετέχει στο παιχνίδι του διδακτισμού.

<sup>vi</sup> Ο J. Stephens χαρακτηρίζει αυτό το κείμενο ως carnivalesque text με πολλά μεταγλωσσικά και μεταμυθοπλαστικά στοιχεία (Stephens, 1992: 125-132).

<sup>vii</sup> Για τη γλώσσα ως πηγή παρανοήσεων και τη μετουσίωση ενός λογοτεχνικού κειμένου σε «γλωσσο-λογικό» δοκίμιο βλ. την ενδιαφέρουσα ανάλυση της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* από την Αλ. Ζερβού (Ζερβού, 1992: 94-97).

<sup>viii</sup> Στην *Ιστορία χωρίς Τέλος* διερευνάται επίσης η οντολογική κατάσταση της μυθοπλασίας: οι ιστορίες αποτελούν προϊόν λόγου, λέξεων που απαρτίζονται από γράμματα, τα οποία δεν έχουν άμεση σχέση με την πραγματικότητα. 'Αν το σκεφτείς λιγάκι, θα πρέπει να παραδεχθείς ότι όλες οι ιστορίες του κόσμου αποτελούνται στην ουσία από είκοσι-έξι γράμματα. Τα γράμματα είναι πάντα ίδια, μόνο η σειρά αλλάζει. Από τα γράμματα φτιάχνει κανείς λέξεις, από τις λέξεις προτάσεις, από τις προτάσεις κεφάλαια και από τα κεφάλαια ιστορίες' (Ende, 1984: 325).

<sup>ix</sup> Για τη έννοια της διακειμενικότητας στην Παιδική Λογοτεχνία βλ. την ανάλυση του J. Stephens (Stephens, 1992: 84-119)

<sup>x</sup> Στην αγγλική έκδοση το όνομα του Ξωτικού του νερού είναι Iff, αλλά στην ελληνική μετάφραση δεν αποδίδεται νοηματικά παρά μόνο ηχητικά, εγείροντας ερωτήματα σχετικά με τις μεταφραστικές πρακτικές, που δεν αποτελούν, όμως, το θέμα του παρόντος άρθρου. Εδώ, δεν θα ακολουθήσω την ελληνική αλλά την αγγλική μετάφραση.

<sup>xi</sup> Ας θυμηθούμε εδώ τον Χάμπτυ-Ντάμπτυ στην *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* που προσδιορίζει ο ίδιος το περιεχόμενο των λέξεων που χρησιμοποιεί: «Όταν εγώ χρησιμοποιώ μια λέξη...σημαίνει ακριβώς ό,τι διαλέγω να σημαίνει-τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγότερο» (Ζερβού, 1992: 102).

<sup>xii</sup> Με παρόμοιο τρόπο μπορεί κανείς να προσεγγίσει και το όνομα του Butt, του μηχανικού πουλιού, το οποίο είναι ένα από τα πρόσωπα του υπό εξέταση έργου. Ας σημειώσουμε ότι τόσο ο Iff όσο και ο Butt, από σύνδεσμοι στο αυστηρά γλωσσικό πλαίσιο μέσω της αυθαίρετης διαδικασίας σήμανσης μεταλλάχτηκαν σε πρόσωπα με την προσθήκη ενός όμοιου γράμματος στο τέλος τους.

<sup>xiii</sup> Το ζήτημα της αλήθειας της μυθοπλασίας εντοπίζεται και στην *Ιστορία χωρίς Τέλος* του M. Ende: «Έβρεις πώς ονομάζεστε εσύ και οι όμοιοί σου εδώ πέρα;» ... 'Ψέματα', γρύλισε ο Γκμορκ. Τι είστε εσείς, τα πλάσματα της Φαντάστικα; Όνειρα, ποιητικές επινοήσεις, χαρακτήρες σε μια Ιστορία χωρίς Τέλος. Νομίζεις ότι είστε αληθινά όντα;» (Ende, 1984: 125). Σχετική φαίνεται εδώ η παρατήρηση της P. Waugh: 'Οι χαρακτήρες της μυθοπλασίας δεν έχουν ταυτότητα **εκτός** κειμένου και τελικά δεν έχουν ταυτότητα και **εντός** κειμένου. Μια συνήθης μεταμυθοπλαστική στρατηγική είναι οι χαρακτήρες να έχουν επίγνωση αυτής της κατάστασης και κατ' αυτόν τον τρόπο έμμεσα επισύρουν την προσοχή μας στο παράδοξο της μυθοπλαστικής κατασκευής/περιγραφής' (Waugh, 1984: 120). Παρόμοια ερωτήματα για τη σχέση αλήθειας, μυθοπλασίας και πραγματικότητας εγείρει το έργο της G. MacCaughrean *A Pack of Lies* (Jones, 1991: 87).

<sup>xiv</sup> Το θέμα διάκρισης πραγματικότητας και μυθοπλασίας απασχολεί και τον αφηγητή στην *Ιστορία χωρίς Τέλος* του M. Ende: «'Δόξα τω Θεώ δε βρίσκομαι στη Φαντάστικα' μουρμούρισε. 'Ευτυχώς, τέτοια τέρατα δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα. Τέλος πάντων, είναι μόνο μια ιστορία.' Αλλά ήταν μόνο μια ιστορία.» (Ende, 1984: 66).

<sup>xv</sup> Εγκιβωτισμένη είναι και η αφήγηση στην *Ιστορία χωρίς Τέλος*, καθώς υποτίθεται ότι ο αναγνώστης διαβάζει μια φανταστική ιστορία (fantasy) σε ένα βιβλίο που έκλεψε ο Μπάστιαν, ο πρωταγωνιστής του έργου και η ιστορία αυτή ενσωματώνεται στην πλασματική πραγματικότητα του ήρωα. Η ιστορία εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα: εκείνο της πραγματικότητας του ήρωα και εκείνο της μυθοπλασίας, το οποίο εντάσσεται στο πρώτο επίπεδο. Ας σημειώσουμε ότι στην περίπτωση της *Ιστορίας χωρίς Τέλος* η διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα του ήρωα και της μυθοπλασίας, την οποία διαβάζει, δηλώνεται και τυπογραφικά με τη χρήση διαφορετικού χρώματος γραμματοσειράς.

<sup>xvi</sup> Ειδικότερα, τα παραμύθια της Χαλιμάς, *οι Χίλιες και Μία Νύχτες*, μπορούν να θεωρηθούν ένα από τα πιο προφανή διακείμενα του έργου *ο Χαρόν και η Θάλασσα των Ιστοριών*. Η J. M. Ellerby αναφέρει επίσης ότι ο Rushdie αντλεί υλικό από τους αισώπειους μύθους, τον L. Carroll, την A. Carter και τον F. Baum (Ellerby, 1998:214).

<sup>xvii</sup> Μια τέτοιου τύπου ανάγνωση επιχειρεί η P. Merivale στο άρθρο της 'The Telling of Lies and 'the Sea of Stories': 'Haroun', 'Pinocchio' and the Postcolonial Artist Parable'.

<sup>xviii</sup> Η J. M. Ellerby προσεγγίζει το έργο *Ο Χαρόν και η Θάλασσα των Ιστοριών* ως μια αλληγορία για την προσωπική μοίρα του συγγραφέα και την επιβολή της fatwa από τους φονταμενταλιστές του Ιράν μετά τη δημοσίευση των *Σατανικών Στίχων*. Υποστηρίζει ότι το έργο αυτό μπορεί να αναγνωσθεί και πολιτικά ως ανατρεπτική αφήγηση αντίστασης (Ellerby, 1998: 212).